



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Triumf estrady : w poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu

Author: Dorota Fox, Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Citation style: Fox Dorota, Wężowicz-Ziółkowska Dobrosława. (2015). Triumf estrady : w poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu. W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne - publiczne" (S. 153-173). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dorota Fox, Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Triumf estrady W poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu

Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio,
oddaliło się, przybierając postać przedstawienia.

Guy Debord: *Spółczesność spektaklu*

Namysł nad podobieństwem zachodzącym między różnymi formami sztuk widowiskowych oraz życiem społecznym i sferą publiczną ma — oczywiście — bardzo długą tradycję i bogatą literaturę. Postrzeganie społeczeństwa jako teatru po raz pierwszy pojawia się już u Platona (*Prawa*), znajdziemy je także w *Satyrykach* Petroniusza, nie mówiąc o znanej Szekspirowskiej maksymie „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzi i znikają” (*Jak wam się podoba*)¹. O widowiskowym charakterze życia społecznego pisali: Guy Debord, Richard Schechner, Erving Goffman, Victor Turner, Richard Sennett, a w Polsce, między innymi, Dariusz Kosiński czy Agata Skórzyńska. Wspomniane, a dostrzegane od starożytności, podobieństwo wyznacza obszar wspólny dwóch na pozór rozłącznych zbiorów: *spectaculum* (widowiska), a więc tego, co poddane świadomej kreacji artystycznej i ograniczone do mate-

¹ Kwestia ta w różnych wariantach wielokrotnie powraca w dziełach stratfordczyka, co świadczy o niezwyklej popularności i nośności w wieku XVI i XVII metafory *theatrum mundi*. Była ona niemal wszechobecna zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym.

rialnie uchwytnej przestrzeni scenicznej, oraz tego, co realizowane poniekąd spontanicznie, na co dzień i bez ograniczeń scenicznych — życia społecznego.

Wychodząc z podobnych, a jak wskazuje tradycja naukowa i artystyczna, uzasadnionych założeń metodologicznych, zamierzamy w tym miejscu skoncentrować się na pewnym aspekcie współczesnego życia publicznego i odnieść je nie tyle do spektaklu teatralnego, ile do innych form widowisk scenicznych, królujących, naszym zdaniem, w zmediatyzowanej przestrzeni współczesnej kultury — widowisk estradowych, których cechy i funkcje można odkryć w wielu manifestacjach i praktykach społecznych doby ponowoczesnej (politycznych, artystycznych, religijnych, naukowych *etc.*) realizowanych w przestrzeni publicznej. W naszym przekonaniu triumfuje w nich estrada, a ściślej — jej etyka i estetyka. To główna teza prezentowanych tu rozważań, ale zanim przejdziemy do dowodów, kilka słów o samej estradzie.

Krótką historia estrady

Słowo „estrada” pochodzi od francuskiego słowa *estrade* oznaczającego „wzniesienie”, zważywszy jednak na łaciński źródłosłów *stratum*, czyli „pokrycie”, „pomost”, „platforma”, „podest”, jego znaczenie tłumaczy się jako „podwyższone podium”, czyli wyodrębnione w przestrzeni miejsce, które stawało się tym samym ośrodkiem zainteresowania, skupiającym uwagę wszystkich znajdujących się w pobliżu. Miejsce takie od wieków służyło do przedstawiania/prezentowania czegoś innym, w bezpośrednim i żywym z nimi kontakcie. Niezasłonięte kurtyną, pozwalało eksponować występującym na nim wykonawcom swoje szczególne umiejętności w formie różnego typu popisów. Dlatego też współcześnie zwykło się estradę określać przede wszystkim jako dziedzinę widowiskowo-muzycznych przedstawień, spokrewnionych z teatrem, jednak z nim nie tożsamy. Zdaniem Zbigniewa Raszewskiego, widowisko estradowe od spektaklu teatralnego, który jest jednolicie rozwijającym się

skończonym dziełem, odróżnia przede wszystkim program złożony z pojedynczych numerów, należących do różnych form artystycznej twórczości, w których wykonawcy prezentują rozmaite specjalności. W teatrze aktor wykorzystuje swoje umiejętności, by stworzyć wspólnie z partnerami postać teatralną, zmaterializować fikcyjnego bohatera, na estradzie wykonawca prezentuje przede wszystkim siebie, dokonując autokreacji za pomocą środków teatralnych (charakteryzacji, tekstu, gry) po to, by zainteresować widownię swą osobą i zyskać jej podziw². Dzieje występów estradowych zdają się potwierdzać tę odmienność, jednocześnie ujawniając istotne funkcje sztuki estradowej oraz właściwych jej gatunków i form wyrazu.

Poszukując protoplastów artysty estradowego i estradowej estetyki, w pierwszej kolejności wskazać należy greckiego mima. Mim był artystą, który za pomocą gestów, głosu i mimiki naśladował zachowania ludzi i zwierząt; małe trupy aktorów-mimów przedstawiały krótkie scenki z życia codziennego, posługując się grą, tańcem oraz śpiewem. Ich pokazy odbywały się na prowizorycznych rusztowaniach, budowanych na placu targowym. Ignorowani przez aktorów tragicznych i komicznych (V w. p.n.e.), zaliczani byli do pogardzanej klasy akrobatów; nazywano ich różnie: „ludzie w maskach”, „twórcy masek”, „dźwigający fallosy”, „improvizatorzy”, a najczęściej „handlarze rzemiosłem”³. W czasach świetności teatru greckiego, w którym debatowano publicznie nad sprawami państwa (komedia staroattycka) i oferowano publiczności samopoznanie (tragedia), występy mimów były więc marginalizowane, choć popularne. Łączono je nie ze sztuką (gdyż jak powiedział Diomedes, „mim posiadał umiejętność naśladownictwa, ale pozbawionego szacunku jako żartobliwa imitacja haniebnych słów i czynów”⁴), lecz z rozrywką i pracą zarobkową. Realizowano je też w innej niż teatr przestrzeni — na agorach, placach rybnych, dziedzińcach, i w innym niż teatr czasie — czasie miejskiej odświętności, ale nie Wielkich

² Zob. Z. RASZEWSKI: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991, s. 45–46.

³ M. KOCUR: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001, s. 20–23.

⁴ Cyt. za: E. SKWARA: *Historia komedii rzymskiej*. Warszawa 2001, s. 39.

Dionizjów czy panatenajskich igrzysk, wyraziście zawieszających profanum na rzecz sacrum.

Już samo to czasoprzestrzenne usytuowanie mimów i ich działalności wydaje się wskazywać na przynależność tego rodzaju widowisk do sfery jarmarcznych rozrywek miejskich, spełniających „pomniejsze”, nieoficjalne funkcje społeczne. Wielkim, wstrzymującym zwykły bieg czasu, agonistycznym i katartycznym doświadczeniem dramatycznym mim przeciwstawiał „agon mały”, realizujący się w natłoku spraw codziennych; budował formę ulotną rozrywki gawiedzi, która przebiegając place targowe w codziennym zatrudnieniu, mogła na chwilę przystanąć, zagapić się na dziwności, wysłuchać krytyki politycznej bez oddawania się głębszym refleksjom etycznym, uśmieć się z parodii i popędzić dalej. Karykatura, wyolbrzymienie, przerysowanie, tani żart i dykteryjka musiały więc, siłą rzeczy, już od początku stanowić najistotniejsze elementy estetyki estrady — sklecanego naprędce „podestu” i naprędce składanych, krótkich numerów widowiska. Niestabilność, zmienność, mobilność, prowizoryczność i... materialna marność zasadniczo odróżniały estradę od kutech w zboczach górskich, trwałych, stabilnych i olbrzymich (liczonych — jak w Milecie, Efezie, Pergamonie, Epidauros — na kilkanaście tysięcy widzów) teatrów. Choćby tylko takie zestawienie teatru i estrady ujawnia, że *de facto* w jej wypadku mamy do czynienia z innym niż teatr obiegiem i typem kultury — z kulturą plebejską, jarmarczną, popularną.

Pozycja mimów uległa zmianie w czasach hellenistycznych (III w. p.n.e), po upadku demokracji greckich miast-państw, demokracji, przypomnijmy, manifestowanej/ucieleśnionej w klasycznym teatrze. Mimowie zaczęli występować publicznie na tradycyjnej scenie. Sponsorowani przez bogatych książąt tej epoki, prezentowali lekkie, często wulgarne widowiska rozrywkowe zwane *paignia*, a także *magoidoi*, „łagodny taniec”, w którym w stylu komicznym, niczym w krzywym zwierciadle (*speculum*), przedstawiali wizerunki postaci z niższych warstw społecznych.

Nietrudno zauważyć, iż uznanie dla tego typu twórczości już w przeszłości ściśle łączyło się ze zmianą układu i form władzy. Dokonujące się w czasach hellenistycznych ograniczenie swobód

obywatelskich, czego efektem był upadek teatru wielkich idei i prawdziwej satyry, zaowocowało z jednej strony rozwojem reprezentowanego przez Menandra teatru realistycznego, zawężającego zainteresowania widza do kręgu spraw codziennych, z drugiej zaś — ekspansją przedstawień mimów o farsowym charakterze, które dostarczać miały niewyszukanej rozrywki, ale też obnażać tandetność popularnych form kultury (i sfery) plebejskiej za pomocą jej własnych środków wyrazu (!), uprawomocniając w ten sposób „zasadną” dominację kulturową dojrzałej klasy rządzącej nad poddanymi. Oficjalne od nieoficjalnego, wysokie od niskiego w tym czasie jednoznacznie oddzielono, a idee demokracji (także kulturowej) wyrugowano.

Jak wynika ze źródeł historycznych, farsowy mim (oznaczający w tym wypadku nie wykonawcę, lecz przedstawienie) cieszył się ogromną popularnością wśród Greków doryckich (przyjmując formę *phylakes*). Za ich pośrednictwem dotarł do Rzymu, inspirując rodzimą formę teatralną — znaną pod nazwą *attelana*. Nim jednak z *attelany* rozwinęła się rzymska komedia *palliata* i teatr literacki, na rzymskich ulicach bosonodzy błażni (*plenipedes*, czyli „płaskostopi”) improwizowali krótkie skecze, kontynuując (ale już bez mimowych masek) greckie tradycje kultury popularnej. Z uwagi na zainteresowanie, jakim występy te cieszyły się wśród rzymskiego plebsu, włączono je do festiwali organizowanych z okazji rozmaitych świąt religijno-państwowych jako odrębne przedstawienia, a nierzadko również jako formę intermedium między aktami sztuki lub na jej zakończenie⁵. Zdarzało się, iż widowiskami z udziałem mimów okraszano uczty w domach prywatnych, co świadczyło o rzeczywiście

⁵ Jak zauważa przywoływany tu już Guy Debord, jeden z najprzenikliwszych analityków wpływu spektakli na życie społeczne, „skupienie powszechnej uwagi na błaznach spektaklu powoduje, że osoby nieznane cieszą się właśnie największym zaufaniem”. G. DEBORD: *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2006, s. 202. Co prawda, cytowane zdanie odnosi się do społeczeństwa współczesnego, całkowicie poddanego spektakularności zintegrowanej, ale diagnoza dotycząca społecznej funkcji błazna ma bez wątpienia wymiar ponadczasowy, pozwala uchwycić niejawne intencje władzy w formacjach nawet tak odległych, jak społeczeństwo rzymskie czasów republiki.

popularności tej formy występów w szerokich kręgach społeczeństwa rzymskiego. Mimo fatalnej opinii mim cieszył się nieustannie popularnością zarówno w czasach republiki, jak i cesarstwa⁶. Jakie były źródła owej popularności?

Mim (widowisko) polegał na połączeniu tańca, śpiewu, akrobacji, a nawet żonglerki. Uwodził więc atrakcyjnością formy, która, choć niewyszukana, wymagała sprawności, a nawet wirtuozerii. Dominującym w nim elementem były improwizowane krótkie scenki (nazywane przez historyków skeczami o charakterze burleski czy wodewilu), których ulubiony temat stanowiło cudzołóstwo oraz wszelkie nałogi i występki przeciwne naturze, ujawniające się w życiu codziennym⁷. W niektórych mimach parodiowano mity i obrzędy religijne, zdarzało się też, że w zawoalowanej formie formułowano krytyczne uwagi pod adresem władzy. Łamaniu tabu obyczajowego towarzyszyło tu łamanie tabu politycznego i religijnego, parodiowanie norm oficjalności.

Choć na ogół mim (przedstawienie) traktuje się jako prymitywną odmianę komedii rzymskiej, to warto dostrzec w nim również cechy charakterystyczne widowiska estradowego, mianowicie: strukturę programu, składającego się z krótkich form o zróżnicowanych typach ekspresji, którego głównym celem jest rozbawienie publiczności i zyskanie jej podziwu dla indywidualnego talentu wykonawcy; zainteresowanie tematami odnoszącymi się najczęściej do tego, co prywatne, czy wręcz intymne, także umiejętnościami i grą wykonawcy, opisującego/ilustrującego świat dobrze znany z doświadczenia codzienności, a przede wszystkim profesjonalizm: sprawność wykonawczą, talent imitatorski i umiejętność improwizacji, a zatem elastyczność, pozwalającą dostroić występ do aktualnych oczekiwań publiczności, jej gustu, smaku oraz okoliczności, w jakich występ się odbywał. Z opisów widowisk tego typu wynika, iż prezentowane w ich ramach popisy można by uznać za załączek wielu bardziej roz-

⁶ Praktyki te opisuje obszernie M. Kocur: *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*. Wrocław 2005, s. 344–367.

⁷ Na podobnych schematach opiera się wiele produkcji telewizyjnych, by wskazać dla przykładu jakże popularne na antenie seriale *Detektywi*, *Sędzia Anna Maria Wesołowska*.

budowanych w czasach późniejszych form estradowych, na przykład cyrku (tancerze na linie, występy z egzotycznymi zwierzętami, błazni)⁸, kabaretu (krótkie scenki — skecze o aktualnej tematyce), a nawet rewii (taniec obnażonych aktorek — niegdyś naśladowujących nimfy wodne, nereidy, płasające w przygotowanych na potrzeby widowiska basenach — współcześnie ujęty w formy tak zwanego tańca liniowego i różne wersje kankana wykonywanego przez zespoły *girls*). Nie bez znaczenia był również fakt, że widowiska estradowe już wówczas eksponowały warstwę wizualną, oferowały ucztę dla oczu, obraz; słowo, choć obecne w występach, schodziło na dalszy plan. Niebezzasadną będzie tutaj również uwaga, iż publiczność takich spektakli musiała za nie płacić, co w odróżnieniu od dawnego teatru greckiego, wpisanego w *sacrum*, wyraźnie już w tym wczesnym okresie nadawało im cechy towaru.

Niesłabnąca popularność mimu (widowiska) zadecydowała także o jego żywotności; mim przetrwał upadek teatru rzymskiego, a jego kontynuatorami w następnych wiekach byli histrioni (z łac. „aktorzy”) o różnych specjalnościach wykonawczych, nazywani stosownie do umiejętności: żonglerami, jocularami, wagantami, minstrelami, ale także igrcami, kuglarzami, tabulatorami, rybałtami i błaznami⁹. Szczególną rolę w tej grupie zajmowały właśnie bractwa

⁸ Jednocześnie urozmaicano ich występy nowymi formami, jak choćby taniec obnażonych aktorek. Prócz popisów błaznów rzymscy widzowie mogli podziwiać i inne widowiska, na przykład występy tancerzy na linie (linoskoczków), walki gladiatorów, walki pięściarzy.

⁹ Waganci — byli nimi na ogół studenci; łac. poezja goliardów miała za tematy albo obelżywą satyrę na wszelką władzę, albo wesołą i sprośną pochwałę przyrody, kobiet i wina; niektóre ich pieśni pijackie śpiewane są do dziś. Minstrel — muzyk instrumentalista, wykonawca pieśni trubadura, łączący w swych występach umiejętności joculara, jongleura — żartownisia, inaczej nazywanego również rybałtem, popularyzującego wśród ludu piosenkę i pieśń, utrwalającego jej żywot, powołującego wspólnotę zabawy i śmiechu. Choć, co należy odnotować, umilający biesiady i ucztę na zamkach śpiewem i muzyką żonglerzy nie godzili się, by ich utożsamiano z wesołkami, treserami, występującymi dla pospólstwa. Thomas de Chabham, subdziekan Salisbury w XIV wieku, wyróżnił w swych kronikach *Summa confessorum* trzy rodzaje histrionów. „Niektrzy przekształcają i przeinaczają swoje ciała nieprzystojnym tańcem i gestem, albo rozbierając się nieskromnie, albo wkładając okropne maski [...].

braćnów (*confréries des fous*), nazywające się „Dziećmi Beztroski”, „Braterstwem Szaleńców”, „Konfraternią Gburów” *etc.*, które swoim świętem — Świętem Błaznów — inicjowały ludowy karnawał średniowieczny, a jak dowodzi Michaił Bachtin, również renesansowy. Oczywiście, nie sposób tu zrelacjonować w sposób pełny ludowej kultury śmiechu, wydaje się jednak, że to właśnie estetyka „błazeńskiego zwierciadła” nadawała jej główny ton. Błazenada bowiem była najlepszym, ale i sprawdzonym środkiem bezkrwawej walki z koturnową oficjalnością, co nieodmiennie stanowiło najważniejszą funkcję karnawału i jarmarcznego śmiechu. Czy był to śmiech bożonarodzeniowy, czy *risus paschalis*, czy tylko codzienne przepychanki, połajanki, śpiewki i dialogi — śmiech ów miał charakter błazeński. „Krwawe bitwy, rozszarpywania, palenia na stosie, masakry, razy, przekleństwa, obelgi”¹⁰, charakterystyczne zwłaszcza dla świątecznych form tego śmiechu, wywracały oficjalny świat na

Są także inni, którzy nie mają określonego zajęcia, ale żyją jako włóczęgi, nie posiadają pewnego miejsca zamieszkania. Ci odwiedzają dwory wielmożów i opowiadają haniebne i żelźwe rzeczy o nieobecnych, aby przypodobać się innym [...]. Jest też trzeci rodzaj histrionów, którzy grają na instrumentach muzycznych dla ucieszenia ludzi, i takich są dwa rodzaje, jedni odwiedzają karczmy i rozwiązłe zebrania i tam śpiewają piosenki pobudzające ludzi do lubieżności [...]. Ale są i inni, których zowią żonglerami, a którzy śpiewają o czynach książąt i o żywotach świętych”. Cyt. za: A. DRZEWIECKA: *O dwóch „Żonglerach Matki Boskiej”*. Warianty pewnego motywu w literaturze francuskiej XIII wieku. W: „Prace Komisji Neofilologicznej PAU”. T. 4. Red. M. KAŃSKA, S. WIDŁAK. Kraków 2007, s. 93. Drzewiecka w swej rozprawie podkreśla, że w perspektywie średniowiecznej wizji świata żonglerzy nie mieścili się w powszechnie przyjętej koncepcji podziału społeczeństwa na trzy stany: *oratores, bellatores, laboratores* — ci, którzy się modlą, walczą, pracują, gdyż „sytuują się poza każdym z tych wyraźnie wyróżnionych stanów, nigdzie nie przynależą, nie mają stałej siedziby zamieszkania. Ich sposób życia pozostaje w sprzeczności z wysoko cenioną cnotą *stabilitas* zapewniającą ład i bezpieczeństwo. Ponadto, w tym zorganizowanym społeczeństwie, gdzie jedni modlą się za innych, drudzy bronią, a trzeci żywią, dokonuje się wzajemna wymiana dóbr między stanami. Otóż żonglerzy nie uczestniczą czynnie w tej wymianie, gdyż ich działalność uważana jest za bezużyteczną; nie produkują niczego pożytecznego, nie pracują, są pasożytami”. Ibidem.

¹⁰ M. BACHTIN: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A., A. GORENIOWIE. Kraków 1975, s. 311.

nice, stanowiąc jego groteskową degradację w imię zrównoważenia dominacji wysokiego nad niskim. Nieprzyzwoitości i obelgi, zaklęcia i klątwy, przekręcane na opak święte słowa i mądrości wielkich, czynienie chłopą królem, osła bóstwem, ołtarza stołem biesiadnym i na odwrót — króla biedakiem, kardynała głupcem, ascety wszetecznikiem, a wszetecznicę świętą — oto fundamentalna zasada estetyki helotów¹¹, wyrażająca ich światopogląd, zgodnie z którym kulturowa oferta „dołów” też jest coś warta. Plac przeciwstawiał wzniosłości przyziemność, godnościom — familiarne klepanie po plecach, nienaruszalności — skalanie i zmażę, prawdom nienaruszalnym — „wesołą względność” rzeczy. Czynił to, transponując górę w plan materialno-cielesnego dołu, posługując się obrazami obżarstwa, płodzenia i wydalania, eksponując brzuchy, zady, nosy, wielkie stopy, niestateczne kroki, koziołki i połajanki, wady i błędy wymowy.

Wszystkie te elementy poetyki karnawału (ale i jego światopoglądowe funkcje) odnajdujemy w dawnych widowiskach estradowych, co skłania do zastanowienia, czy zyskały one swą postać, odpowiadając na estetyczno-swiatopoglądowe zapotrzebowanie swej zasadniczej widowni, czy też widowni tej dyktowały rozstrzygnięcia estetyczne, przez całe wieki budując popularny gust i smak? Naszym zdaniem, oba aspekty: zapotrzebowanie i kształtowanie smaku oraz repertuaru estetycznych form wyrazu w sferze publicznej, wzajemnie się motywowały, prowokując istotne kulturowo sprzężenie zwrotne, jakie w finale doprowadziło do radiacji różnych odmian gatunkowych *spectaculum*, a w efekcie — do rozwoju kultury masowej i jej dominacji¹².

Jeśli zaś o tym guście i smaku mowa, należy pamiętać, iż wraz z przeobrażeniami społecznymi i kolejnymi etapami reorganizacji sfery publicznej ewolucji ulegała także estrada. W XVI wieku

¹¹ Termin Edgara Morina. Zob. E. MORIN: *Duch czasu*. Przeł. A. FRYBESOWA. Kraków 1965, s. 13.

¹² Na ten temat zob. D. WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA: *Mięso kobiet... albo śmiech na sali. O demokratyzacji sfery intymnej w mediach*. W: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 2: *Osobiste — prywatne — intymne w przestrzeni publicznej*. Red. M. KITA, M. ŚLAWSKA. Katowice 2013.

zdominowała ją włoska ludowa komedia *dell'arte*, improwizowana forma rozrywkowych przedstawień, wspartych na typach komedio-
wych (Pantalone, Dottore, Arlekin, Brighella, Kolombina, Capitano)
oraz gagach (*lazzi*), z założenia aliteracka. Maski, jakie poszczególne
postaci nosiły na scenie, choć nie wyrażnie, to jednak przypominały
maski starożytnych mimów. I podobnie jak ongiś mimy, sytuujące
się u swych początków na obrzeżach elitarnego teatru, komedia
dell'arte odpowiadała na potrzeby placu, wyrażała jego upodobania
estetyczne. Ale także, co ważne, komedia *italienne*, która zyskiwała
sukcesywnie coraz to wyższe notowania również w kręgach dwor-
skich, torowała tej niskiej, jarmarcznej estetyce drogę do rozwoju
i uznania jej walorów również poza pierwotnym kontekstem (nie-
mała w tym zasługa instytucji teatru, gwarantującej, jak wiadomo,
akceptację warstw wyższych).

W Anglii pierwszy ośrodek zinstytucjonalizowanego prezento-
wania różnego typu twórczości jarmarcznej, a także nowego rodzaju
przedstawień — cyrku, powstał dopiero pod koniec XVIII wieku
pod nazwą amfiteatru Astleya. Znaleźli w nim schronienie daw-
ni linoskoczki, połykacze ognia, a przede wszystkim treserzy
zwierząt i kłowni¹³. Mimo prób poddania estrady rygorom władzy
i oficjalności (czego przykładem jest właśnie wspomniany amfi-
teatr), cyrk nadal stanowił rozrywkę głównie popularnej widowni.
A istotnym elementem cyrkowych przedstawień, „numerem” za-
wsze pilnie oczekiwanym, były różnego rodzaju „parady” błaznów,
neutralizujące napięcie, odwracające uwagę od protagonistów i wy-

¹³ Pierwszy cyrk założony został przez Philipa Astleya w roku 1770, wyma-
gał areny, by demonstrować zebranym wokół niej widzom kunszt jeździecki,
a także inne akrobacje. Wielu badaczy ignoruje związek cyrku Astleya z wi-
dowiskami starożytnych Rzymian (wyścigi rydwanów, popisy linoskoczków,
tresura prezentowana w trakcie tak zwanych *venationes* — spektakli polowań
na dzikie zwierzęta wpuszczane na arenę amfiteatrów). A jednak paralele te,
przynajmniej na poziomie sprawności wykonawczych, form ekspresji, wydają
się oczywiste. Ale nie tylko. Jak zauważają autorzy historii cyrku, kapitaliści
Anglii wiktoriańskiej zainteresowani byli rozwojem tego rodzaju widowisk,
gdyż z powodzeniem absorbowały one uwagę szerokich warstw społecznych,
skutecznie odrywając je od buntu i niezadowolenia. Por. R. CROFT-COOKE,
P. COTES: *Świat cyrku*. Przeł. Z. DZIĘCIOŁOWSKI. Warszawa 1986.

zwalające oczyszczający śmiech¹⁴. Trwały również, ulegając niewielkim w gruncie rzeczy przeobrażeniom, inne formy występów estradowych, znajdując dla siebie miejsce w powstających w Europie pod koniec XVII wieku tak zwanych *cafés chantans*, w których królowała piosenka i skecze. Sprośne monologi, kuplety i bufonady odnalazły się w mniej wytwornych lokalach: piwogródkach, i tak zwanych tingletanglach. W wieku XIX — wieku rozwoju społeczeństwa przemysłowego i miejskiego — przybytki te zyskiwały coraz większą popularność za sprawą rosnącego popytu na rozrywkę, a przede wszystkim z uwagi na fakt, że atrakcyjnie pozwalały zagospodarować czas wolny nowych uczestników kultury — odbiorców masowych. Prezentowane formy próbowano zrazu uszlachetnić, wciągnąć w orbitę sztuki, czego przykładem jest kabaret, a także pstre sceny, teatrzyki rozmaitości, *überbrette*, czyli tak zwane nadscenki, teatrzyki *variétés* i rewie. Stworzono dla nich nieco unowocześnioną przestrzeń, której kluczowym elementem stała się (teraz zamknięta ścianami przybytków rozrywki) estrada — podświetlona rampą sceniczną, tonąca w blasku jupiterów. Wielu badaczy twierdzi, że to właśnie tu nastąpiły narodziny „nowej” sztuki — sztuki estradowej, której elementarnym ogniwem był popis, precyzyjnie wkomponowany w program, mający urzekać różnorodnością, szybkim tempem zmieniających się obrazów — numerów, skrojonych wedle różnych miar, by każdy widz w owym programie znalazł coś interesującego i zadowalającego dla siebie.

Nasze analizy historyczne pokazują, że badacze ci są w błędzie. Sztuka estradowa narodziła się znacznie wcześniej, bo już w starożytnej Grecji. Miała swoje wzloty i upadki, ale jako reprezentantka kultury popularnej, która nieustrudzenie starała się budować alternatywę dla kultury wysokiej, oficjalnej (sycąc się nią zresztą), nigdy nie straciła na znaczeniu. Rozwijała się przez następne dziesiątki lat, utrwalając w powszechnej świadomości formuły wykonawcze, inwariantne specjalności popisu, z których najłatwiej rozpoznawalne

¹⁴ Fakt ten skłania nas do myślenia o mimie — błazenadzie w kategoriach dramatycznego „świata na opak”, ludowej wersji tragicznej *katharsis*, co znajduje odzwierciedlenie choćby we współczesnych dramatach absurdu Samuela Becketta.

są: konferansjerka, clownada, monologowanie, piosenka, pantomima, popis iluzjonistyczny, akrobacja, żonglerka, tresura zwierząt i skecz oraz pewien typ estetyki wykonawczej, właściwej placowi miejskiemu. Na nim się bowiem zrodziła i potrzeby estetyczne jego użytkowników wzbudzała i realizowała.

Swoistą kwintesencję tej estetyki, szybko „przechwyconej” przez zawodowych producentów kultury dla mas, stanowi jeden z najpopularniejszych typów widowisk estradowych XX wieku — rewia, tak zwane *variétés*. Do jej spopularyzowania wśród publiczności znacznie szerszej niż bywalcy teatrzyków przyczyniły się zwłaszcza media audiowizualne — szczególnie zaś telewizja (nie tyle prezentując widowiskowe *show*, ile implantując rewiową konwencję do rozmaitych programów). Rewia przykuwająca uwagę blichтром, zwłaszcza dekoracyjnością kostiumów (niepraktycznych, imitujących elegancję i bogactwo, zdobionych cekinami i atrapami drogich kamieni, koniecznie przyozdobionych kolorowymi piórami, rajarami), zawsze epatowała widza odpowiednio dozowaną nagością, rozbudzała erotyczne pożądanie i tęsknoty za egzotyką, dając odbiorcy namiastkę spełnienia marzeń o lepszym świecie. To na jej przykładzie łatwo jest uchwycić proces zawłaszczania dawnych, nieoficjalnych form kultury popularnej przez gwałtownie rozwijający się przemysł rozrywkowy. Jego działania utrwaliły swoisty kanon gatunkowych, formalnych i estetycznych tropów estradowych, sprawiając, iż estrada zdaje się dzisiaj stanowić najistotniejszy zestaw estetycznych rozstrzygnięć nie tylko dla przeciętnego odbiorcy, ale także dla moderatorów kultury popularnej i jej trybun, czyli mediów.

Dowody

Pierwszym wyraźnym znakiem tego, że estetyka estrady zaanektowała publiczną przestrzeń mediów, jest telewizja. Nie chodzi tu bynajmniej tylko o prezentowane w niej widowiskowe *show*, kabaretony, ale też o realizacje, w których dokonała się wspomniana

implantacja estradowych konwencji, swoista konwergencja. Przykładem są zarówno serwisy informacyjne, podawane w stylu jakże dziś ekspansywnego infotainmentu, których najambitniejszym przykładem jest *Szkoło kontaktowe*, program oparty na komentarzach bieżących wydarzeń – spektakularnie wydzielonych z wartkiego nurtu życia politycznego i społecznego, dokonywanych z „publicznością na żywo” przez duet: satyryk (kpiarz, szyderca) i dziennikarz; dalej – seriale telewizyjne (tu przede wszystkim sitcomy, w których poszczególnym scenom towarzyszy „spontaniczny” śmiech widowni). Estetyka ta zasadniczo inspiruje autorów tabloidów, magazynów prasowych, ba! nawet projektantów przestrzeni handlowych i miejskich (żółte wody fontanny przy Centrum Sztuki w Katowicach!) oraz głównych aktorów sceny politycznej. Poetyka estrady dominuje, zepchnąwszy w cień obowiązujące kiedyś, wyraziste i naruszane wyłącznie na użytek karnawału oficjalne formy życia publicznego. By prowadzić akcje charytatywne, *nota bene* przez estradowe występy, Jerzy Owsiak w spotach reklamowych niczym konferansjer i werbownik zachęca wszystkich do zabawy i udziału w koncertach. W celu zdobycia zwolenników politycy nie wzbraniają się przemawiać, „w materialnie unowocześnionej i wzbogaconej postaci, starodawnych technik jarmarcznych bud – kuglarzy, naganiaczy i frantów”¹⁵. Niczym dawni szansoniści na estradzie, lansują oni hasła wyborcze swoich partii, ułożone w rytmie piosenek *discopolo* (pamiętamy Aleksandra Kwaśniewskiego w kampanii przedwyborczej w roku 1995 śpiewającego „Ole, Ole, Olek, wybierzmy przyszłość oraz styl...” czy przebój kampanii Waldemara Pawlaka „Na wybory rodacy, zielonym dajcie głos, nie lewicy, lecz naszym, na Waldemara Pawlaka oddaj głos”)¹⁶.

¹⁵ G. DEBORD: *Spółczesność spektaklu...*, s. 177.

¹⁶ Prezydent Aleksander Kwaśniewski i premier Waldemar Pawlak byli pierwszymi politykami na polskiej scenie (choć należałoby raczej powiedzieć „estradzie”) politycznej, którzy zamówili piosenki u twórców zespołów Bayer Full i Top One. Dzisiaj śpiewający politycy nie dziwią już w Polsce nikogo. Żywe reakcje budził w ostatniej kampanii wyborczej teledysk (klip) Polskiego Stronnictwa Ludowego, w którym radośnie uśmiechał się Pawlak, i spot, w którym Grzegorz Napieralski, szef Sojuszu Lewicy Demokratycznej, śpie-

W takich właśnie okolicznościach — jak pisze Guy Debord — dochodzi niespodziewanie, w atmosferze karnawałowej uciechy, do parodystycznego zniesienia podziału pracy [...]. Finansista zostaje piosenkarzem, adwokat policyjnym donosicielem, piekarz dzieli się swoimi upodobaniami literackimi, aktor rządzi, kucharz snuje filozoficzne refleksje [...]. Każdy może pojawić się w spektaklu, ażeby oddawać się publicznie [...] działalności zgoła odmiennej od tej, która przyniosła mu rozgłos¹⁷.

Najsilniej jednak poetyka estrady zawładnęła dziś przestrzenią Internetu. Przyjrzyjmy się choćby najpopularniejszym portalom, w rodzaju Interii, Onetu, Wirtualnej Polski, a nawet Newsweeka. Już pierwszy rzut oka pokazuje, że mają one znaną nam z tradycji postać jarmarcznego placu. W tej samej przestrzeni (tu — wirtualnej) sytuują się obok siebie: zawołania przekupniów (reklamy), głosy „ludowych” filozofów (swoisty dyskurs komentarzy internautów do niemal każdego newsu, który pojawia się na portalu), dziwności typu „najgrubsza kobieta świata”, „najmniejszy człowiek”, porady cyrulików i balwierzy (oferujących najlepsze diety, na przykład „cud diety”, kremy cellulit i różnorodne medykamenty: powstrzymujące łysienie, podnoszące męskość, łagodzące niestrawność, środki na senność i pobudzenie), horoskopy (aktualizowane co dnia, a zatem najtrafniejsze, na przykład horoskopy — Magia w Onet.pl), „pieśni nowiniarskie” (walczyk o śmierci małej Madzi z Sosnowca zrazu zaprezentowany w spektaklu *Macabra Dolorosa* w Teatrze Nowym w Krakowie, a następnie rozpropagowany w Internecie), plotki (atrybut portali: pudelek.pl, koktajlik.pl, kotek.pl, lansik.pl, koza-czek.pl., plejada.pl., pomponik.pl *etc.*), stragany zdrowej żywności,

wajaco lansował się w otoczeniu dwóch blondynek. Kiedy więc okazało się, że śpiewanie w polityce ma wpływ na podniesienie słupków wyborczych, po mikrofon sięgnęli także politycy prawicy. Beata Kempa, wówczas jeszcze należąca do Prawa i Sprawiedliwości, na wiecu w Łomży spontanicznie odśpiewała z kartki *Zabrałeś serce moje*. W Szczecinie przedstawiciele PiS również zdobywali sympatię wyborców śpiewaniem. Joachim Brudziński i Tadeusz Cymański do repertuaru biesiadnego w stylu *Hej sokoły!* dodali także patriotyczne piosenki: *Jak długo w sercach naszych, O wodzu miły czy Wojenko, wojenko*.

¹⁷ Ibidem, s. 154.

bielizny, mebli, broni, odzieży (portale inspirujące ubiór, uczesanie, z poradami użytkowniczek, w rodzaju: „co zrobić, kiedy...” — www.zszywka.pl, www.Barbarella.pl, www.szafa.pl).

Towarzyszą im karkołomne popisy błaznów (których *genre* zdają się wykorzystywać w swych medialno-estradowych kreacjach zarówno Janusz Palikot, występujący na trybunie sejmowej z gumowym fallusem i świńskim łbem, jak i Kuba Wojewódzki czy Szymon Majewski w swych autorskich telewizyjnych *shows*), tancerki z piórami (Rihanna, Doda i inne heroiny, okraszające niemal każdą z wymienionych witryn, nie wspominając o okładkach magazynów „Playboy”, „Plejada”, „Gala” i innych), połykacze skorpionów, linoskoczkowie (których tradycje kontynuują miłośnicy sportów ekstremalnych, z lubością umieszczający na YouTube filmiki rejestrujące ich wyczyny), konferansjerzy, organizujący na swoich profilach facebookowych wieczory dla internautów i którzy niczym dawni fabulatorzy legendy, komentarzem, wyznaniem, wierszem zlepiają w monolog bieżące życie społeczne, obyczajowe, artystyczne¹⁸. Gęby, nosy, brzuchy, zadki. Kolombiny uciekają przed amatorami arlekinów, Dottore radzi, jak pozbyć się impotencji, żołnierze strzelają, ksiądz okazuje się wszetecznikiem, a mafioso świętym. Egzotyczne zwierzęta padają w wydzielonych dla siebie klatkach, krwawe tusze ociekają na hakach, kalecy dziadowie żebrzą o wsparcie¹⁹. Bez względu na to, czy ktoś ma talent, czy nie, może

¹⁸ W rozwijającej się żywiołowo przestrzeni blogosfery także ujawnia się ciągle potrzeba bycia widzianym, występu i uczestnictwa w *spectaculum*. Wielu blogerów (rzecz godna zauważenia, że są wśród nich artyści estradowi i kabaretowi) z takich właśnie tekstów komponuje później publikacje książkowe, by wskazać A. ANDRUSA: *Blog/ostawiony między niewiastami*. Warszawa 2012, czy M. UMER i J. PONIEDZIELSKIEGO: *Jak trwoga, to do bloga*. Warszawa 2008.

¹⁹ Z przedstawionych dowodów wynika chyba jasno, że wypracowane przez wieki formuły występów estradowych z powodzeniem realizuje się nadal w kulturze współczesnej, nie tylko w widowiskach związanych z długowieczną tradycją, takich jak kabaret, rewia, cyrk, ale także w formach zmodyfikowanych, czego najlepszym przykładem jest *stand-up* czy *roast*. Od strony formalnej *stand-up* jest komediową formą artystyczną, a raczej performansem ludycznym. Ma postać monologu przed publicznością, w którym mniejszą wagę przywiązuje się do kwestii artystycznych (piosenek, dekoracji, rekwizytów), stawiając

zamieścić swój występ na stronach wychwytyjących potencjalne internetowe gwiazdy, na przykład na Myspace.com czy Youtube.com. Pokaż się, a znajdą cię — oto nowe porzekadło, nowa „ludowa mądrość”, której patronują nie tylko wspomniane portale, ale również telewizja organizująca publiczne castingi, współczesne miniagony estradowe pod szyldem: *Mam talent*, *You Can Dance*, *Zabij mnie śmiechem*, *Po prostu tańcz*, *MasterChef*. Dzięki nim można choćby przez chwilę zająć miejsce na „podeście”, stać się kimś widocznym, odróżnionym od innych, oglądanym przez innych. Co w tym, często efemerycznym, jednorazowym (dla niektórych) występie jest ważniejsze — specjalność wykonawcza, nietuzinkowa ekspresja, akrobatyczne zdolności, osobowość sceniczna, doświadczenia życiowe? A może tylko zgoda na ekspozycję, na utowarowienie własnych emocji, cierpienia, choroby, mądrości, głupoty czy intymności, towaru zawsze chodliwego? A może zniewolenie, jak zdarzało się to ongiś głodzonemu, wodzonemu na łańcuchach niedźwiedzim/lwom/syjamskim bliźniętom?

Naszym zdaniem, aby to rozstrzygnąć, trzeba zrozumieć istotę estrady, spektaklu, w którym wszystko „jest przywoływane, napędzane i ustrukturuwane jako obrazy, znaki i modele gotowe do

w pierwszej kolejności na charyzmę wykonawcy oraz jego umiejętności nawiązania bezpośredniego kontaktu z publicznością. Jego atutem jest szczerość, autentyczność, emocjonalność i wyrazistość. Poruszane przez stand-upera kwestie dotyczą niemal wszystkich sfer życia publicznego, oglądanych jednak z perspektywy własnej, rozpatrywanych przez pryzmat „prywatnych”, osobistych doświadczeń. Napięcie dramatyczne budowane jest dzięki umiejętnemu zestawieniu oficjalnego z nieoficjalnym, wysokiego z niskim (wulgarny język), poważnego ze śmiesznym. Chciałoby się rzec, kwintesencja karnawałowej zabawy, tyle że serwowana poza ramami święta, nie tylko w kawiarnianym, kameralnym miejscu, lecz także na scenach wielkich teatrów przed liczną publicznością. Czyżby rodzaj publicznej debaty? *Roast* z kolei to zdobywająca popularność forma jubileuszu, benefisu, w czasie którego zamiast laudacji ku czci jubilata kpi się z niego, obdarowując złośliwymi żartami odslaniającymi jego prywatność, skrywane ułomności. Przedstawiając go w krzywym zwierciadle, poddaje się weryfikacji jego poczucie humoru, dekonstruuje publiczny wizerunek, odziera z „wielkości”. Paradoksalnie, gloryfikując jego odwagę wystawiania się na ogład i osąd innych, obnaża się mechanizm rozpoznawania i identyfikowania człowieka na podstawie roli społecznej.

konsumpcji”²⁰. To on, a ściślej — jego estetyka i logika, stanowią matrycę nie tylko ponowoczesnej tożsamości konsumenckiej, ale i realizacji sfery publicznej. Jej uustradowanie, które, według nas, zastąpiło rozpoznaną przez Richarda Sennetta teatralizację życia publicznego, charakterystyczną dla XVII/XVIII wieku²¹, znamionuje współczesne społeczeństwo spektaklu (Debord), czyli społeczeństwo konsumpcyjne, w którym, jak trafnie twierdzi Jean Baudrillard, „konsumpcja ma wymiar ludyczny, a ludyczność konsumpcji zajęła stopniowo miejsce dramatu tożsamości”²². Dzisiaj to estrada stała się społecznym i kulturotwórczym organem, rzec by można — jedną z ważniejszych estetyk i dominujących filozofii.

Jak starałyśmy się wykazać, współczesne programy telewizyjne, witryny internetowe, tabloidy przyjmują formę, kształt i estetykę dawnych jarmarków, a także ich rozmaite funkcje. Oferują, jak na dawnych placach, bogactwo rozmaitych wrażeń i podniet — pełny towar, którego jednakże nie należy utożsamiać wyłącznie z przedmiotami czy dobrami materialnymi. Zgodnie z ustaleniami Deborda, inspirowanymi teorią marksistowską, w społeczeństwie bez reszty poddanym prawom rynku towarem są także wartości i projekty tożsamości, choćby przyjmowane na chwilę niczym maski, półprodukt autokreacji, dokonywanej na pokaz, na potrzeby estradowego występu. W tej — czy lepiej powiedzieć: takiej — przestrzeni, prywatne i publiczne zostaje sprowadzone do wspólnego mianownika, nie tylko likwidując agorę, ale i „dom”, nie tak dawno jeszcze miejsce realizacji intymnego. Na to również zezwala estradowa konwencja, zgodnie z którą liczy się nie tylko to, co ma do zaoferowania wykonawca, lecz także jak to robi, z jakim efektem i na jak długo skupi uwagę publiczności, co, rzecz jasna, przekłada się na rynkową, ekonomiczną wartość oferowanego właśnie towaru. Sprzedać go coraz łatwiej, albowiem „Falsyfikaty kształtują smak

²⁰ J. BAUDRILLARD: *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 268.

²¹ R. SENNETT: *Upadek człowieka publicznego*. Przeł. H. JANKOWSKA. Warszawa 2009.

²² J. BAUDRILLARD: *Społeczeństwo konsumpcyjne...*, s. 269.

i ułatwiają fałszerstwa”²³, a na takich to, wtórnych produkcjach opierała się przez wieki estrada, co wynikało *de facto* właśnie z jej filozofii. Zasada unieważniania autentyku była niejako od początku jej siłą napędową. Piosenki, skecze, monologi, jeśli nawet powstawały literalnie, jako produkcje popularne, podatne były na wszelkiego rodzaju innowacje, przeróbki, krążyły w obiegu oralnym, w wielu konkretyzacjach, dostosowywanych do koniunktury, stając się pozornie dobrem wspólnym, ale w istocie — wyalienowanym obiektem obrotu finansowego, spełniającym na dodatek kilka istotnych funkcji pobocznych (na przykład integracyjne, jak kabaretowe wykonania szmoncesów lat międzywojnia, ideologiczne, jak wskazane wcześniej zaśpiewy Pawlaka czy Kwaśniewskiego). Zwracał na to uwagę John Fiske, pisząc: „w kulturze popularnej tekst jako obiekt jest wyłącznie towarem, [...] dopracowuje się go tylko w najważniejszych szczegółach, [...] to zasoby do używania bez nabożności, nie musimy ich ani podziwiać, ani ubóstwiać”²⁴. Trzeba umieć się nim przede wszystkim dobrze bawić, dostroić do aktualnych potrzeb; to tylko towar przeznaczony do konsumpcji, „czynnik społecznej cyrkulacji znaczeń i przyjemności”²⁵.

Na estradzie (którą może być zarówno podium, scena, mównica w sejmie, jak i ekran telewizora i komputera) pokazuje się więc nie tyle własne zdolności przełamывania tego, co publiczne, i tego, co prywatne, ile głównie umiejętności konsumowania estetycznych i etycznych ofert estrady jako sposób uczestnictwa w życiu społecznym/publicznym. Właściwie stare porzekadło: „Jeśli nie potrafisz, nie pchaj się na afisz”, nigdy nie miało pełnego zastosowania w produkcjach estradowych, ponieważ od wielu już lat obowiązuje w nich całkiem inna zasada, którą przywoływany tu Debord wprowadza do rozpoznania: „co się ukazuje, jest dobre; a co jest dobre, ukazuje się”²⁶. Z tego rozpoznania wynika, że występujący, zarówno wcześniej, jak i współcześnie, aby zaistnieć na podium i dobrze

²³ G. DEBORD: *Spółeczeństwo spektaklu...*, s. 184.

²⁴ J. FISKE: *Zrozumieć kulturę popularną*. Przeł. K. SAWICKA. Kraków 2010, s. 127.

²⁵ Ibidem, s. 128.

²⁶ G. DEBORD: *Spółeczeństwo spektaklu...*, s. 36.

sprzedać oferowany towar, właściwie nigdy nie musieli posiadać jakichś oryginalnych i szczególnych umiejętności wykonawczych. Wystarczy, że zostali pokazani/pokazali się.

Diagnozy Deborda i jego rozpoznania społeczeństwa spektaklu okazały się nie tylko trafne, ale też na swój sposób profetyczne. Nie badał on jednak poetyki i estetyki spektaklu, koncentrując się raczej na nim jako „konkretnym życiu wszystkich ludzi [...], które wyrodziło się w spekulatywne uniwersum”²⁷, na autoportrecie władzy, zniewoleniu społecznym przez utowarowienie. Rozpoznanie mechanizmów spektaklu jest wszakże istotnym środkiem zrozumienia powszechności i prawie pełnej akceptacji takich form uprawiania życia publicznego, które karmiąc się estradową estetyką i etyką (systemem wartości), w całości nieomal wchłonęły intymność i prywatność, czyniąc z nich swą strawę.

Można przyjąć, iż pokusa wystąpienia przed innymi jest dziś szczególnie trudna do odparcia, a obawa przed zdemaskowaniem — zbędna, bo odróżnienie autentyku od falsyfikatu jest prawie niemożliwe. Co zatem jeszcze może sprawiać, że nie wszyscy tak samo chętnie uczestniczymy w spektaklach? Byłaby to kwestia innego smaku, niechęć do estradowej estetyki? A może sprzeciw wobec utowarowienia prywatnego i intymnego, wobec likwidacji granic, dzięki którym nadal jesteśmy jeszcze w stanie odróżnić siebie od własnych symulaków? To już jednak pytanie z obszaru antropologii, a nie — estetyki estrady i poetyki przestrzeni publicznej, pozostaje nam więc postawić je w innym miejscu.

²⁷ Ibidem, s. 38.

Dorota Fox, Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

**Triumph of the Stage
Searching for Sources of Poetics
of the Contemporary Performance Society**

Summary

The presented historical review of genres of stage shows along with their familiar context of fairs and carnivals serves to show that performance art as a representative of popular culture, once an alternative to high culture, functions well in the circumstances of commodification, which characterize the contemporary consumption society. Today's "topography" of performance has, of course, changed — the stage on a public/fair square has been replaced by the screens of TVs and laptops; however — as is indicated by an analysis of selected TV shows, Internet portals and websites — they have been appropriated by their creators, as well as "creative" users of these old, unofficial forms of popular culture. This process resulted not only in consolidation of a canon of genre and aesthetic stage tropes, recently enriched by new variants and executions (revue, cabaret, circus, buffoonery, etc.), but also widespread acceptance of "stage philosophy". The stage today seems to be the most vital reservoir of aesthetic conclusions, for average viewers, producers of news programs, TV series, tabloids, Internet videos, press magazines on the one side, main actors on the political stage — on the other. While marginalizing official forms of public life, once current, expressive, and prone to violation only at amusement shows, it successively wins over the market of pop-cultural manifestations of the public sphere. While becoming a matrix of the postmodern consumer identity, it often serves the purposes of the public sphere, imposing attractive (and thus popular) forms of public life. These forms, while feeding off aesthetics and ethics of the stage, appropriate private lives of many people, contributing towards the vanishing of borders between the public and the private, or even intimate.

Dorota Fox, Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Triumph der Bühne In der Suche nach den Quellen der Poetik von der gegenwärtigen Gesellschaft

Zusammenfassung

Mittels des im vorliegenden Artikel beinhalteten historischen Überblicks über verschiedene Gattungen der Bühnenschauspiele samt deren jahrmarktähnlichen und karnevalesken Kontext wollten die Verfasserinnen nachweisen, dass die Bühnenkunst als Vertreterin der Popkultur, die früher ein Gegenbegriff zur Hochkultur war, sich in den die gegenwärtige Konsumgesellschaft kennzeichnenden Vergegenständlichungsverhältnissen sehr gut bewahrheitet hat. Obwohl sich die „Topografie“ der Bühne heutzutage geändert hat und früheres Podest auf einem öffentlichen/Jahrmarktplatz durch Fernseh- u. Laptopbildschirme ersetzt wurde, haben die Schöpfer (wovon die Analyse der ausgewählten Fernsehsendungen, Internetportalen und Webseiten zeugen kann) die ehemaligen inoffiziellen Formen der populären Kultur an sich genommen. Infolgedessen wurde ein gewisser Kanon der Bühnengattungen und ästhetischer Tendenzen, die gegenwärtig um neue Varianten und Schauspiele (Revue, Kabarett, Zirkus, Burleske etc.) bereichert wurden geprägt, aber auch die allgemeine Akzeptanz für solche „Bühnenphilosophie“ beobachtet. Die Bühne scheint heute das wichtigste Reservoir von ästhetischen Mitteln sowohl für einen Durchschnittsrezipienten, für die Urheber von Informationssendungen, Filmreihen, Boulevardzeitungen, Internetfilmen, Magazins als auch für Hauptakteure der politischen Bühne zu sein. Die früher geltenden, eindeutigen und nur im Karneval verletzlichten offiziellen Formen des öffentlichen Lebens ins Abseits schiebend, erobert die Bühne den Markt der popkulturellen Demonstration der öffentlichen Sphäre. Sie wird zur Matrize der postmodernen Konsumidentität und dient oftmals der Förderung von der öffentlichen Sphäre, indem sie attraktive oder populäre Formen des öffentlichen Lebens popularisiert. Diese von Bühnenästhetik und Bühnenethik lebenden Formen eignen sich das private Leben von vielen Menschen an und so tragen sie dazu bei, dass die Grenzen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten oder einfach Intimem verlorengehen.